

“AKU YANG GALAU”: REFLEKSI FILM MASA KOLONIAL HINGGA AWAL KEMERDEKAAN

Sazkia Noor Anggraini

Tenaga Pengajar Luar Biasa Jurusan Televisi, Fakultas Seni Media Rekam, ISI Yogyakarta
dan Mahasiswa Program Pascasarjana ISI Yogyakarta
Jln. Suryodiningratan No. 8, Yogyakarta
No. HP. 082190207094, E-mail: sazkia.na@gmail.com

ABSTRAK

Film tidak hanya mewujudkan *image* (citraan) tetapi juga imaji (baca: imajinasi) tentang realitas masyarakatnya. Tulisan ini melihat film sebagai teks yang strategis dalam pergolakan dan kegalauan masyarakat pada masa kolonial, lalu pada era kebangkitan nasional hingga awal kemerdekaan. Film-film seperti *Terang Boelan*, *Dasima*, hingga *Rentjong Atjeh* yang dibuat sebelum kemerdekaan, telah menunjukkan antitesis kolonialisme. Film-film tersebut memang muncul ketika negeri ini masih dijajah, namun formula, bentuk, dan penyajiannya dapat dilihat telah berdikari –meski tidak sepenuhnya—dengan memasukkan unsur hibriditas yang disukai masyarakat. Daya tarik dari film pada masa kebangkitan nasional adalah masuknya selera pribumi dalam film yang pada saat itu ditujukan kepada pangsa pasar Eropa. Musik, pakaian, gaya hidup, dan respons dari film ini bukanlah suatu entitas tunggal. Seperti halnya masyarakat yang dilanda “kegalauan identitas” sebelum negeri ini benar-benar merdeka. Film pada masa tersebut menjadi subordinat dari selera masyarakat yang sebelumnya terikat struktur sosial karena pengaruh kolonialisme. Sementara itu, film yang muncul pada masa awal kemerdekaan seperti *Harimau Tjampa*, *Lagi-Lagi Krisis*, dan *Tamu Agung* menunjukkan ekspresi nasionalisme yang besar dengan tetap memasukkan unsur tradisi. Meski telah merdeka, film pada awal masa kemerdekaan ini menemui tantangan lain, yakni dominasi negara di satu sisi dan sikap masyarakat kelas bawah di sisi lain. Maka corak khas dari film-film pada masa itu pun terlihat menggambarkan kegalauan masyarakat yang baru saja merdeka dan sedang mencari identitas.

Kata kunci: film, identitas, *post-colonial*

ABSTRACT

The One Who's Mixed up”: Reflections of Film from the Colonial Era to the Beginning of Independence. Film was not only creates images but also imagination by pictures of social reality. This article sees film as strategic text in society upheaval and mixed up during colonial era, continued to (kebangkitan nasional) national resurgence era until early independence. Films as *Terang Boelan*, *Dasima*, to *Rentjong Atjeh* which made before independence have been showing colonialism antitheses. This country was on colonized when that film shows, but the formula, form and presentation could be seen independent –tough not entirely— with popular hybrid elements input. Uniquely, films on national resurgence era attracts by local native taste which presented to European viewers. Music, clothes, lifestyle and response of those films was not a single entity, as though the society who has mixed up identity before getting independency. Films on that era are the subordinate of society taste which is before tied to colonial social structure. Meanwhile, early independence films such as *Harimau Tjampa*, *Lagi-Lagi Krisis* and *Tamu Agung* shows strong national expression by still using traditional element. Even after independence, early independence films met another challenge which is state domination and in another hand, the attitude of lower class. So the characteristic of films from colonial to the beginning of independence was representing societies mixed-up who were looking for identity.

Keywords: film, identity, *post-colonial*

PENDAHULUAN

Film merupakan salah satu produk kebudayaan yang membentuk *image* (citraan) bangsa sekaligus juga imajinasi akan kebangsaan. Mengapa film? Karena lewat arsip gambar inilah bisa terlihat, lalu membayangkan seperti apa wujud “realita kebangsaan”. Meski film tidak melulu menyajikan realita (baca: kenyataan), sifatnya yang realis mampu menangkap citraan kenyataan. Meminjam istilah Benedict Anderson, “bangsa adalah sesuatu yang terbayang karena pada anggota bangsa terkecil sekalipun tidak bakal tahu dan tidak akan kenal sebagian besar anggota lain. Namun, toh di benak setiap orang yang menjadi anggota bangsa itu hidup sebuah bayangan tentang kebersamaan mereka” (Anderson, 2001:8).

Bayangan tentang kebersamaan inilah yang akan dilihat melalui citraan film yang berkembang pada masa kolonial hingga awal kemerdekaan. Masa-masa tersebut dipilih karena bangsa ini mulai membentuk identitasnya. Padahal identitas adalah sesuatu yang tidak pernah utuh dan tidak mampu disimplifikasi menjadi “satu-satunya identitas”. Seperti remaja yang galau, film pada masa-masa itu dibentuk oleh batas yang tegas antara “mereka” (Timur) dan “kita” (Barat) yang di dalamnya terdapat relasi kekuasaan, dominasi, dan hegemoni yang kompleks seperti yang diungkap Said dalam *Orientalisme* (2010) dan *Freud and the Non-European* (2003).

Kajian ini akan menguraikan seperti apa “wajah perfilman” yang dibentuk oleh interaksi multikultural antara pengusaha Tionghoa, penguasa Belanda, dan kaum pribumi sejak masa kolonial hingga awal kemerdekaan. Sebelumnya, lewat penelitian yang dilakukan Charlotte Setijadi-Dunn dan Thomas Barker

telah muncul argumentasi terkait campur tangan multi-etnik dalam membentuk fondasi perfilman nasional. Kekayaan yang dimaksud adalah campur tangan asing, khususnya Tionghoa dalam pembentukan gambaran kebudayaan dan orang Indonesia di dalam film (Barker & Cheng, 2011:34). Mereka berargumen bahwa film-film yang dibuat lewat tangan Tionghoa memberikan perasaan sebagai ‘Indonesia’ yang dirasakan oleh lingkup multietnik. Penelitian ini bertujuan untuk melengkapi temuan sebelumnya lewat kajian yang lebih komprehensif dari rentang sejarah yang lebih panjang.

Berangkat dari latar belakang tersebut, rumusan permasalahan dalam penelitian ini adalah bagaimana refleksi identitas dalam film-film pada rentang masa kolonial hingga awal kemerdekaan.

METODOLOGI PENELITIAN

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan tekstual. Film merupakan sebuah teks yang dapat dieksplorasi untuk menemukan makna. Teks dalam film akan saling berkaitan dengan konteks yang melingkupinya. Dalam penelitian ini, film-film dilihat dengan konteks sosial masyarakat pada kurun perubahan politik yang signifikan dalam negara. Hipotesis yang digunakan dalam penelitian ini adalah adanya penanda identitas yang selalu berubah pada film-film yang diproduksi seiring dengan berubahnya struktur masyarakat dan politik. Identitas atau penanda ‘siapa aku’ ini penting karena meski pembuatnya nonpribumi, film-film masa awal tersebut dibuat dengan latar cerita lokal.

Tiga film dari tiga fase politik perubahan bangsa dipilih menjadi objek kajian penelitian ini. Setiap fase, yakni kolonial, kebangkitan

nasional, dan awal kemerdekaan diwakili oleh satu judul film yang dicatat penting oleh peneliti-peneliti terdahulu. Sinopsis film menjadi data utama untuk menguji hipotesis mengingat ketersediaan materi film secara utuh tidak lagi dapat diakses. Dari keterbatasan sumber data dan kesesuaiannya dengan kajian yang digunakan, penelitian dilakukan dengan metode studi dokumen. Studi dokumen memungkinkan peneliti menggunakan rekaman arsip, media publik seperti halnya film, dokumen personal seperti sejarah hidup, catatan harian, surat, dan objek visual lainnya (Sarantakos, 2005:293).

Penelitian ini menggunakan kerangka teori postkolonial yang di bawah payung studi kultural, teori ini terhimpun sebagai ramuan tentang resistensi terhadap kekuasaan. Masalah identitas merupakan risalah utama yang dibahas teori ini. Identitas selalu berkaitan dengan masalah hibriditas, yakni masalah jati diri bangsa yang berubah karena adanya pengaruh budaya dari bangsa kolonial, termasuk mimikri (tindakan meniru) budaya kolonial oleh bangsa terjajah dan subaltern (kaum yang terpinggirkan atau orang yang terjajah).

PEMBAHASAN

Terang (di) Boelan, Mimpi di Bumi

Sebelum merdeka, negeri ini telah lebih dulu menjadi arena pemilik modal dan pembuat film berkebangsaan nonpribumi, baik Belanda maupun Tionghoa mencari uang dengan berkarya. *Terang Boelan* (1938) adalah salah satu film yang paling banyak ditonton, dibicarakan, dan dicatat dalam sejarah film. *Terang Boelan* menurut Biran (2009:168-169), adalah film hiburan yang semata-mata berorientasi pada selera publik pribumi. Film ini tidak berpretensi untuk membuat film seni atau mengemban idealisme. Albert Balink,

seorang wartawan berkebangsaan Belanda yang menjadi sutradara dalam film ini merekrut rekannya sesama wartawan, Saroen. Saroen dipekerjakan untuk menyempurnakan dialog bahasa Indonesia dalam skenario. Dari Saroen inilah, *Terang Boelan* dianggap telah menjadi titik balik dalam sejarah film cerita. Ia menjadi bagian yang padu dalam pembuatan film ini sehingga pulau khayalan tempat kejadian cerita film ini diberi nama "SAWOBA", yang merupakan singkatan nama Saroen-Wong-Balink.

Terang Boelan bercerita tentang Kasim dan Rohaya yang berjanji untuk saling cinta dan setia, tetapi ayah Rohaya, seorang pendeta menjodohkan anaknya dengan Musa, seorang penyelundup. Sebelum pernikahan berlangsung, Rohaya lari bersama Kasim dari pulau tempat kediamannya, Sawoba ke Malaka (Malaysia). Di sana mereka bertemu dengan Dullah. Kebahagiaan mereka tidak lama, karena terlihat oleh Musa, sang penyelundup candu yang menyamar jadi orang Arab bernama Syekh Ba'Abul. Ayah Rohaya datang lalu membawa anaknya pulang. Kasim menyusul ke Sawoba dan belakangan muncul pula bantuan dari Dullah. Kasim berhasil melumpuhkan Musa dalam suatu perkelahian seru (Kristanto, 2007:5).

Kemunculan film *Terang Boelan* tidak terlepas dari film produksi Hollywood yang dibintangi oleh Dorothy Lamour berjudul *The Jungle Princess* pada 1936. Film ini berlatar *setting* tempat yang indah, Hawaii dengan kesan eksotis. Dalam selebaran propagandanya, digambarkan Sawoba adalah pulau yang tidak kalah indahnya dengan pulau Hawaii. Sebagai ganti musik Hawaiian, dalam film ini digunakan lagu-lagu keroncong yang ketika itu amat digemari (Said, 1982:24). Kekuatan

film ini terletak pada nyanyian ala Hawaii, petualangan cinta, dan sedikit perkelahian. Dalam perkembangan film di Hindia Belanda kemudian, ketiga kata kunci ini menjadi resep untuk membuat film yang menarik dan laku pada masa itu.

Di poster yang beredar di bioskop Orion tempat di mana film ini diputar, ada keunikan, yaitu tercantum kata “*Film Indonesia Jang pertama kali keloearan A.N.I.F dengan pakai 100 pCt. Bahasa Indonesia, dengan pimpinan oleh ALBERT BALINK*”. Strategi ini rupanya berhasil karena akhirnya terbukti *Terang Boelan* sukses diputar selama dua bulan lebih dan bahkan dibeli oleh RKO Singapura. Hal ini menjadikan *Terang Boelan* menjadi film terlaris pada masanya dengan penghasilan lebih dari \$ 200.000 (Perpusnas RI, 2010: 28-29). Meski film ini sukses luar biasa, beberapa pihak menilai film ini memalukan. *Terang Boelan* mengutamakan hiburan bagi tingkat selera rendah dan untuk memenuhi tuntutan mereka yang ingin “bermimpi indah” (Biran, 2009:172).

Terang Boelan sebagai contoh konkret film dengan embrio Hollywood yang berperspektif Barat telah diadopsi dan diinterpretasi dalam konteks budaya lokal. Tiga orang di balik layar di film ini berasal dari suku bangsa dan kepentingan yang berbeda: Belanda, Tionghoa, dan Pribumi. *Terang Boelan* adalah usaha pembuat film multietnis untuk mencoba mewujudkan gambaran identitas pribumi dengan imajinasi yang terpengaruh film populer. Film Hollywood *The Jungle Princess* mereka lihat sebagai potensi yang dapat digali lewat kaca mata negeri ini. Anggapan bahwa pulau di Hindia Belanda sama cantiknya dengan Hawaii mengandung makna perspektif Barat dan Timur yang ditemukan dalam bentuk yang tidak

dikotomis. Pulau Sawoba dianalogikan sebagai pulau di Hawaii dalam film yang disadurnya. Pulau ini pun memiliki ciri-ciri yang mimikri dengan pulau di Hawaii. Proses mimikri ini dilakukan dengan memadukannya dengan unsur lokal. Masyarakat pesisir di Hawaii dalam film *The Jungle Princess* adalah penyuka musik lengkap dengan kebiasaan tari-tarian dan pesta. Maka dalam *Terang Boelan*, masyarakat Pantai Sowaba adalah penyuka musik keroncong. Keroncong adalah musik percampuran dengan pengaruh Portugis. Musik keroncong sendiri merupakan identitas “perjumpaan” antara tradisi lokal dan barat (Portugis) beberapa abad sebelumnya.

Menonton *Terang Boelan* seolah mengajak masyarakat meloncat ke dunia luar yang indah. Masyarakat yang sekian lama berada dalam patronase kolonial seakan diajak bermimpi bahwa jauh di pulau khayalan, semuanya berakhir bahagia. Masalah memang timbul, namun cepat berlalu dengan selingan musik dan lagu. Semua bernyanyi dan terlihat bahagia dalam *Terang Boelan*. Perempuan cantik dan lelaki rupawan pandai menyanyi menjadi utopia yang tidak nyata. *Terang Boelan* sebenarnya adalah bentuk konkret bagaimana citra realitas dimajinasikan meski tidak berhubungan langsung dengan realita. Cara yang dipakai adalah dengan menemukan simbol kultural yang dekat dengan masyarakat yang ingin disasanya. Perpaduan eksotisme dan pengaruh luar lewat digambarkan dengan pulau yang indah, kemben batik, topi lebar, tarian, dan musik keroncong. Jadi, meski seolah Pulau Sawoba itu jauh dan hanya ada dalam mimpi, masyarakat penontonnya sama-sama hidup di pulau terpencil dengan lonjoran kayu dan rumah panggung, bahkan berbahasa Indonesia.

Strategi menyelaraskan cerita film dengan cerita panggung populer menghasilkan alternatif bentuk film baru. Bentuk film ini dengan cepat dapat diterima sehingga mampu membuat subkultur baru, yaitu selera populer yang “mengusir” kolonialisme atau Eropasentris. Terbukti model seperti inilah yang akhirnya laku dan tetap digunakan. Pasar film menjadi milik pribumi sebagai masyarakat terbanyak. Hegemoni kolonial teralienasi karena pengaruh selera pribumi yang meski imajinatif, berlebih-lebihan, tetapi merupakan interpretasi atas identitas kultural yang otonom. Bahkan selera populer ini pula yang kemudian diterjemahkan dalam film-film selanjutnya.

HIBRIDITAS DALAM TEMA LOKAL

Untuk mengetahui bagaimana representasi identitas muncul dalam film, perlu kiranya melihat film yang menyajikan konter hegemoni lain setelah *Terang Boelan*. *Dasima* (1940) menceritakan wanita biasa dalam kehidupan modern sehari-hari. *Dasima* adalah pembaharuan dari sekuel film sebelumnya yang menyertakan kata “Nyai” di depan *Dasima*. Film pendahulunya, *Njai Dasima* (1929) menceritakan seorang nyai dilihat dari sudut pandang sebagai korban. Secara tidak langsung, cerita ini punya kesan eksploitasi kepada nyai sebagai wanita simpanan kaum Eropa yang terpinggirkan karena norma susila dan agama. Pada akhir ceritanya, seolah sengaja mengamini kolonialisme dengan tindakan si pribumi yang serampangan dan berpihak pada “status nyai”.

Saking populernya, film *Njai Dasima* dibuat hingga dua jilid. Namun, cerita *Njai Dasima* jilid 1 maupun jilid 2 tidak memberikan sudut pandang baru atas “status nyai” yang sebenarnya merupakan warisan kolonialisme yang nyata. Film ini menyajikan cerita perempuan pribumi

sebagai istri simpanan kaum Eropa tanpa ikatan pernikahan. Maka, kemunculan film *Dasima* sebagai respons dan perkembangan dari film sebelumnya, *Njai Dasima*, dapat dilihat sebagai embrio film dengan semangat persamaan yang mungkin belum tentu nasionalis.

Menurut pamflet film *Dasima*, versi modern “dibikin cocok sama kesukaan-kesukaan zaman sekarang karena zaman telah berubah, publik punya kesukaan dan permintaan-permintaan, dalam kalangan film pun turut berubah.” Meski dibuat oleh sutradara Tan Tjoei Hock beretnis Tionghoa, cerita *Dasima* modern ini bukanlah cerita kampung halaman seperti dulu. Ceritanya tidak lagi tentang “nyai”, tetapi wanita biasa yang hidup modern. Cerita *Dasima* dibuat dengan resep *Terang Boelan*, yaitu ditulis oleh wartawan karena mereka merupakan simbol kaum intelek pada masa itu. Bahkan perusahaan Union Film yang memproduksi *Dasima* berhasil menarik perhatian kaum terpelajar dan keluarga baik-baik karena pimpinannya adalah orang Indonesia. Saroen, penulis dalam *Terang Boelan* pun kemudian ditarik ke Union agar lebih menarik minat orang terpelajar dan keluarga baik-baik untuk mau main di perusahaan ini (Biran, 2009:243-245).

Film yang perlu dicatat dalam penanda identitas kebangsaan pada masa kolonial selanjutnya adalah *Rentjong Atjeh* (1940). Menurut Said (1982: 30), film pada masa itu tidak lahir dari orientasinya kepada manusia dan sekelilingnya. Pemilikan modal berada sepenuhnya di tangan orang yang semata-mata menganggap film sebagai barang dagangan. Maka setelah *The Jungle Princess*, muncul film lain yang dipengaruhi oleh model film Tarzan di Hollywood seperti *Alang-Alang*, *Poetri Rimba*, dan *Rentjong Atjeh* serta film *Dracula* yang

ditiru oleh *Kedok Ketawa* (1940) dan *Tengkorak Hidup* (1941). Anggapan Said ini seolah mengaburkan tujuan film yang sedikit banyak membentuk citraan masyarakat pendukungnya. Menurutny lagi, sebagai orang Timur Asing masa itu, tidak banyak yang bisa diharapkan dari orang Tionghoa untuk membuat film yang mempunyai keterlibatan sosial, apalagi politik, kendati masa itu Hindia Belanda berangsur-angsur dipenuhi oleh semangat pergerakan nasional (Said, 1982:6). Namun, sebenarnya jiwa pergerakan politik inilah yang dijadikan kendaraan dalam membangun perfilman pada masa itu. Seperti strategi yang dipakai *Dasima* versi modern, *Rentjong Atjeh* merupakan sarana “diplomasi” yang ditawarkan oleh pengusaha film pada masa itu untuk membentuk citraan populer yang hibrid.

Pembuatan *Rentjong Atjeh* mengalami kesulitan karena pada 1940, Hindia Belanda dalam keadaan siap perang melawan serbuan Jepang. Namun, pemasarannya ternyata laku berkat publisitas hasil gagasan Andjar Asmara. Lagu tema dalam film ini seluruhnya menggunakan ciptaan M. Sardi dengan orkestra yang dipimpinnya (Biran, 2009:201-202). Lagu yang dibuat M. Sardi seluruhnya menggunakan bahasa Indonesia dengan nuansa musik keroncong yang kental. Film ini mengisahkan kejadian yang sebagian besar berlangsung di hutan, mungkin sekitar Aceh. Hutan itu masih terasing, pakaian dan adat istiadat penduduknya masih primitif, seperti di Kepulauan Hawaii dalam gambaran film Hollywood. Judul *Rentjong Atjeh* hanya sekadar untuk sensasi saja, seperti halnya *Kris Mataram*, karena tidak ada hubungannya dengan budaya Aceh atau Mataram. Rencong itu hanya senjata pusaka yang akan dipakai untuk berkelahi dengan kepala bandit (Biran, 2009:248, 256).

Rentjong Atjeh berkisah tentang bajak laut yang dipimpin oleh lanun pimpinan Bintara (Bissoe). Bajak laut ini merompak sebuah perahu. Semua penumpang dalam perahu dibunuh kecuali seorang anak kecil Maryam bersama ibunya serta Rusna dan Daud yang berhasil lolos dan hanyut ke pantai. Cerita beralih ketika Rusna dan Daud besar. Suatu ketika mereka bertemu Panglima Ali. Ali mencintai Rusna dan berjanji akan membantu balas dendamnya pada lanun Bintara. Maryam yang diangkat menjadi anak tiri Bissoe jatuh cinta dengan Daud. Maryam lari dan menyulut konflik Ali-Daud melawan para perampok. Ali akhirnya berhasil membalas dendam dengan membunuh Bintara menggunakan rencong Aceh pusakanya. Setelah pembalasan dendam itu, maka tidak ada lagi ancaman bajak laut di Selat Malaka (Kristanto, 2007:8; Biran, 2009:256-257).

Masuknya peran profesional pribumi dalam pembuatan film ini bukan tanpa sebab. Andjar Asmara dan M. Sardi punya peran menaikkan popularitas film sesuai dengan harapan dan selera masyarakat yang sedang dilanda ancaman perang kala itu. Pakaian yang cenderung primitif dan adat istiadat yang digambarkan dalam film ini menjadi antitesis kehidupan serba modern yang jauh dari realita masyarakat kebanyakan. Meski rencong tidak dihubungkan dengan etnisitas, justru penggunaannya sebagai senjata untuk membunuh musuh merupakan simbol kekuatan primordial. Bahkan bajak laut yang tergambarkan keji dapat dilawan lewat kekuatan tradisional dan kisah cinta klise. Bajak laut yang takluk di akhir cerita seolah memberikan gambaran akan kemenangan kaum bawah, sang pribumi primitif yang percaya pada pusaka, dalam menumpas dominasi kejahatan. Jika

dilihat dalam konteks kolonialisme, sikap yang ditawarkan *Rentjong Atjeh* menjadi penanda akan sebuah bangsa yang dengan keterbelakangannya berhasil melawan penjajah.

Meski kritik dan komentar terhadap *Rentjong Atjeh* sebagian besar bernada negatif (Biran, 2009:258), film yang mengakhiri masa kolonial tersebut dapat dilihat secara lebih kritis karena berciri khas hibrida. Mengapa demikian? Karena Indonesia disusun oleh beragam etnisitas yang unik dan tidak tunggal. Renjong, perempuan modern, bahkan musik keroncong menandakan ragam identitas bangsa yang jika meminjam istilah Anderson, menyatu lewat komunitas-komunitas terbayang. Film pada masa itu merupakan wujud visualisasi sinematik tentang “ke-Indonesia-an” yang mencampurkan unsur lokal dengan pertemuan global. ‘Indonesia’ terbayang dalam film-film yang merepresentasikan lapisan yang berbeda dalam masyarakat Hindia Belanda, suatu masa ketika pribumi, Tionghoa, Belanda, dan orang-orang serta kebudayaan lain hidup bersama (Dunn & Barker, 2011:35).

Kolonialisme justru telah membentuk kelas elitis yang secara sepihak telah mendistingsi film-film sebelum kemerdekaan sebagai film yang tidak berciri nasionalis. Hal ini dapat terlihat dari tuntutan kalangan terpelajar atas fungsi film dalam mendidik dan memupuk rasa nasionalisme, bukan sekadar hiburan yang mengajak orang bermimpi dalam manipulasi komersial (Biran, 2009:260-261, 268). Konsepsi ideologis tentang apa yang disebut film nasional telah dan terus mendominasi kerangka sejarah sinema Indonesia hingga saat ini, mengakibatkan peminggiran film-film yang dibuat pada masa sebelum kemerdekaan oleh pembuat-pembuat film nonpribumi (Dunn & Barker, 2011:33).

Dalam tulisan kritis tentang konstruksi sejarah film Indonesia, Dunn dan Barker berargumen bahwa tradisi naratif memberi tempat istimewa bagi pembuat film ‘pribumi’ sebagai pemula asli (autentik atau benar) kebudayaan Indonesia dalam layar mencerminkan definisi dominan dan sempit tentang nasionalisme berdasarkan primordialisme etnis dan budaya (2011:34).

Pada era 1941-1942, corak pembuatan film sangatlah beragam, mulai dari pola yang dipakai Andjar Asmara yang tetap ingin menyasar kalangan terpelajar, film-film *action*, hingga cerita “kuno” yang menjual kehebohan visual seperti *Koeda Sembrani*. Maka, sulit menentukan film berciri nasionalis jika pandangan identitas nasional dibatasi dalam pengertian tunggal dan menyatu seperti corak film Usmar Ismail. Beragamnya tema, genre, visualisasi dan naratif dalam eksperimen produksi film pada masa sebelum kemerdekaan justru menghasilkan film-film yang beragam, kosmopolitan, dan memproyeksikan gambaran bangsa yang kompleks, istimewa, dan unik (Dunn & Barker, 2011:34-35). Namun, gambaran ini tidak dapat dipisahkan dengan citraan global dan modernisasi yang melanda seluruh tanah jajahan. Bangsa yang galau di tengah penjajahan dan kebangkitan nasional ini justru digambarkan melalui pertemuan-pertemuan lokal dan global dalam film-film populer. Identitas bangsa Indonesia dalam citraan visual lewat film ini bukan disusun atas konstruksi tunggal. Maka, sulit kiranya menjejak ciri film nasionalis, jika *nation* (bangsa) ini merupakan pertemuan fenomena yang hibrid.

Revolusi dalam Film

Setelah diproklamasikan kemerdekaan pada 17 Agustus 1945, republik muda Indonesia menghadapi banyak tantangan. Salah

satu tantangan terbesar adalah penanaman nilai nasionalisme. Pembuat film pribumi yang belajar dari Jepang kini mulai menyadari fungsi film sebagai media penyampaian pesan nasionalisme (Nugroho & Herlina, 2013:85). Saat pemerintahan Republik Indonesia dipindahkan ke Yogyakarta, Usmar Ismail giat berdiskusi tentang film di rumahnya Jalan Sumbing No. 5 Yogyakarta. Menyusul kemudian, didirikan pula sekolah dan akademi perfilman di kota yang sama.

Kemerdekaan yang diraih Indonesia membangkitkan Industri perfilman yang mulai dibangun sendiri tanpa campur tangan ‘asing’. Namun ‘dosa asal’ sejarah perfilman di masa kolonial yang sepenuhnya bertujuan komersil, peniruan dan hanya bersifat hiburan, seperti yang diungkap Said, telah menjadi kredo (1991:23). Film-film berbau tempo dulu itu begitu hebat efeknya kepada masyarakat, seperti terungkap dalam majalah *Siasat* (1951) yang menyiarkan artikel mengecam film-film masa itu:

[...] “Akhirnya terpaksa kita mengatakan bahwa sebagian besar orang-orang ini bukanlah orang-orang yang dapat melakukan sesuatu untuk film. Mereka bukanlah orang-orang yang punya pendapat sendiri (mereka yang meniru film Amerika), mereka bukanlah manusia mata terbuka yang dapat melihat keadaan sekeliling. Mereka bukanlah sineas-sineas yang mau merintis jalan baru. Amerika adalah tuhan, mereka nabi dan kita diperlukan sebagai keranjang sampah tempat buangan segala yang kotor” (Said, 1982:39-40).

Sebelum lebih jauh mengecam pengaruh Amerika dan unsur-unsur asing lain dalam film Indonesia, beberapa film pascakemerdekaan perlu dicatat dalam perannya

menyusun citraan identitas bangsa. Tulisan ini tidak membedah *Darah dan Doa* sebagai pioner film nasional atau *Antara Bumi dan Langit* (1951) yang diwarnai polemik sensor. *Harimau Tjampa* (1953), *Lagi-Lagi Krisis* (1955) dan *Tamu Agung* (1955) adalah beberapa film yang akan dibongkar lebih lanjut. Seluruh produksi ketiga film tersebut tidak lepas dari campur tangan Usmar Ismail. Hanya *Harimau Tjampa* yang disutradari oleh D. Djajakusuma.

Cerita *Harimau Tjampa* berlatar adat Minangkabau yang kental dengan unsur silat, petatah- petiti, dan lagu tradisi. Ceritanya berawal dari dendam Lukman terhadap pembunuh ayahnya. Alih-alih balas dendam dengan belajar silat, Lukman malah masuk penjara karena ketidakbijaksanaannya. Saat dipenjara, akhirnya salah seorang guru, Datuk Langit menyanggupi permintaan Lukman untuk membalas dendamnya. Datuk Langit lalu diringkus sebagai pembunuh, sedangkan Lukman kembali ke penjara untuk menyelesaikan masa tahanannya.

Nilai tradisi dan *folklore* yang kental dalam *Harimau Tjampa* sebenarnya mirip dengan romantisme ala film pada masa kolonial. Cerita bunuh-membunuh atas dasar balas dendam serupa *Rentjong Atjeh* masih digunakan sebagai resep yang jitu. Padahal film pada masa itu dibuat pada saat jiwa nasionalisme sedang meletup di Indonesia. Ceritanya tak berubah secara signifikan dibanding film warisan kolonial. Sang tokoh utama dengan berbagai usahanya akhirnya mampu mewujudkan keinginannya meski berakhir tragis. Pakaian pemain dan gaya bicara juga masih tradisional, sesuai dengan gambaran apa adanya suku Minang. Meski tidak ada catatan jumlah penonton dan respon pers terhadap film ini.

Kristanto (2007:27) mencatat

penghargaan FFI untuk skenario dan FFA Singapura tahun 1955 telah diraih film ini. Melihat film model *Harimau Tjampa* yang ‘diterima’ tanpa dilabeli sebagai film komersil ala tempo dulu menjadi menarik, karena meski ceritanya serupa dongeng dengan unsur tradisional yang kental, tidak ada kritik yang mencatat pembuat film ini hanya memanfaatkan eksotisme pribumi demi meraup keuntungan. Sebaliknya, film ini justru mendapat penghargaan tingkat nasional dan internasional.

Film *Lagi-Lagi Krisis* dibuat atas respons gemparnya film karya terkenal Usmar Ismail sebelumnya, *Krisis* (1953). Menurut Said (1982: 56), *Krisis* adalah film Indonesia pertama yang menerobos bioskop kelas satu dan bertahan lebih dari satu bulan di sana. Sitor Situmorang bahkan sempat menulis resensi yang mengapresiasi film ini. Sukses besar film *Krisis* menyebabkan Usmar mencoba melakukan “pengulangan” dalam *Lagi-Lagi Krisis* meski film ini tidak begitu sukses. Secara umum, kedua film ini sama-sama bertujuan untuk memperlihatkan kondisi sosial masyarakat yang terjadi di masa itu. Bedanya, jika *Krisis* dipuji berhasil melukiskan berbagai watak manusia dan berpaling dari tendensi sosial, *Lagi-Lagi Krisis* justru sarat dengan sentilan terhadap keadaan sosial sezaman (Kristanto, 2007:40). Cerita *Lagi-Lagi Krisis* bernada satir dengan kritik yang terang-terangan terkait perfilman nasional. Pada masa perfilman masih muda itu, Usmar Ismail memang cukup berani menangkap peristiwa ganjil yang terjadi di masyarakat modern.

Cerita *Lagi-Lagi Krisis* diawali dengan Husin bin Said yang tiba-tiba mendapat ilham untuk menjadi dukun. Maka tidak lama, berbondong-bondong orang datang meminta bantuan, mulai dari niat menjadi atase kebudayaan,

anggota parlemen, istri pembesar, hingga bintang film. Cerita dalam film ini kemudian diwarnai oleh intrik antara keinginan produser dan bintang film, ilusi kejayaan aktor tua, hingga politik dan persengkongkolan dalam pembuatan film. Cerita film ini tidak berakhir bahagia karena produksi film yang dilaksanakan berkat persengkongkolan terbongkar dan seluruh pasien Husin menuntutnya. Melalui film ini, sutradara Usmar Ismail telah mengambil kesempatan untuk mengejek dunia film lewat karya film itu sendiri. Film ini mampu merepresentasikan *self-critics* yang sebelumnya tidak pernah dipakai dalam dunia film. Meski demikian, Usmar Ismail harus membayar mahal produksi ini, karena *Lagi-Lagi Krisis* tidak laku di pasaran. Bahkan keadaan perfilman yang makin memburuk waktu itu terus mendesak Usmar untuk tidak cuma memikirkan cita-citanya, tetapi juga kelangsungan hidup perusahaan yang mempekerjakan sejumlah orang (Said, 1982:57).

Film *Tamu Agung* juga dibuat Usmar Ismail pada tahun yang sama dengan *Lagi-Lagi Krisis*. Ceritanya juga tergolong satir lewat balutan komedi yang mirip stambul. Film *Tamu Agung* menggambarkan situasi kesalahpahaman yang diciptakan oleh Pak Midi karena ditugaskan menjemput tamu agung di kota. Sang tamu agung dianalogikan sebagai pejabat pemerintahan pusat yang akan meninjau desa. Terperdaya dengan propaganda obat manjur, Pak Midi malah membawa si tukang obat ke desa. Pejabat desa menyambut tukang obat sebagai ‘tamu agung’, bahkan mereka saling berlomba untuk menunjukkan prestasi masing-masing. Hingga akhirnya, tamu agung yang sebenarnya datang dan tukang obat lari. Film ini mendapatkan penghargaan FFA tahun 1956 di Hongkong untuk film komedi terbaik (Kristanto, 2007:43).

Tamu Agung tidak menawarkan idealisme seperti dalam *Lagi-Lagi Krisis*, namun sebenarnya film ini merupakan manipulasi gambaran realita masyarakat. Meski tidak ada catatan penonton atas film ini, *Tamu Agung* mencoba untuk mendapatkan kembali penonton film dengan mendekatkan ceritanya dengan adegan *goro-goro* ala pertunjukan populer. Lewat gaya komedi, pemerintah pusat dikritik habis-habisan dalam film ini dengan penggambaran sang tukang obat yang menebar janji. Usaha untuk *self-critics* juga sebenarnya tidak lepas dalam film ini karena respons berlebihan dari masyarakat desa atas kedatangan pejabat pusat, bahkan secara hiperbolis disebut sebagai “*tamu agung*” dalam film ini.

Menurut Nugroho dan Herlina (2013:99-100), film Indonesia pascakemerdekaan dibentuk oleh beragam aspek yang penuh dengan paradoks, antara harapan pascakemerdekaan dengan persoalan-persoalan yang dihadapi sebagai negara muda, antara nasionalisme dengan kenyataan pasar, antara keterampilan transformasi era Belanda dan Jepang dengan upaya memformulasikan identitas diri, antara organisasi politik dengan ekspresi, termasuk antara resep racikan Hollywood dengan formula-formula yang sudah tumbuh sejak zaman komedi stambul. Situasi serba paradoks menyertai upaya memformulasikan diri atas apa yang disebut film Indonesia. Di satu sisi, yang disebut film Indonesia harus dalam rumus serba asli Indonesia, serba berjuang, serba nasionalis.

Atmosfer politik tanah air pada awal 1950-an terbentuk dalam tema bersama yang kental dengan berbagai pernak-pernik retorika, harapan, impian dan semangat di sekitar nasionalisme. Tema nasionalisme banyak digali, tetapi belum tentu selalu laku di pasaran (Nugroho & Herlina, 2013:133). Padahal, masa

ini lah yang selalu dicatat dalam sejarah sebagai titik awal dibangunnya industri film nasional. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat pendukung penonton film justru tidak berada di ranah yang sama dengan semangat nasionalisme. Jangan-jangan, cita-cita para cendekiawan pada masa itu untuk membentuk struktur dan arah baru perfilman nasional yang mengedepankan idealisme hanyalah utopia semata. Jika *Terang Boelan* dianggap menyajikan mimpi tapi berhasil mendapat simpati dari struktur pendukung penting dalam film yakni penontonnya, maka perlu dilihat apakah film-film berlabel “nasionalis” itu benar-benar menyajikan citraan *nation* (bangsa).

Film sebagai Refleksi Kegagalan

Beberapa tawaran tafsir film yang telah dibahas menghasilkan pertanyaan baru, lalu seperti apakah identitas bangsa yang tergambar lewat film-film sejak masa kolonial hingga awal kemerdekaan? Dunn & Barker (2011: 49) dalam esainya “*Membayangkan ‘Indonesia’: Produser Etnis Tionghoa dan Sinema Pra-Kemerdekaan*” mengajukan alternatif historiografi dalam film Indonesia. Mereka bersikap kritis terhadap kecenderungan umum sejarawan film Indonesia yang menghilangkan sumbangan penting pembuat film Tionghoa. Argumennya, mereka tidak hanya merintis pembuatan film panjang di Indonesia, tetapi juga mengonstruksi gambaran awal alam, orang-orang, dan kebudayaan lokal Indonesia di atas layar.

Armijn Pane telah melakukan studi penting tentang film Indonesia yang menggunakan konsep ‘*acculturatie*’ (akulturasi) untuk menggambarkan bentuk kebudayaan modern teater dan film dalam masa pra-perang di Indonesia. Pane (1953) dalam Dunn & Barker, 2011:36-37) menjelaskan ‘*acculturatie*’

sebagai ‘campuran antara berbagai sumber internasional dan pan-Asia.

Masa kolonial telah membawa arus perfilman dalam tuntutan bereksperimen karena beragamnya selera penonton dari kelas, etnis tingkat pendidikan, dan orientasi kebudayaan yang kompleks. Maka, film khas pada masa Hindia Belanda melukiskan gambaran orang-orang yang sangat kosmopolitan dan hibrida. Naratif lokal dan gaya teater tonil dengan pengaruh sinema asing terefleksi dalam film-film masa itu. Meski disajikan lebih eksotis, gambaran lokal seringkali dihadirkan dalam filmnya. Gambaran yang lama dan baru, tradisional dan modern, kebudayaan Jawa dan bintang film Tionghoa semuanya dikombinasikan untuk menciptakan citraan ikon lokal dan internasional yang berada dalam kebudayaan visual modern (Dunn & Barker, 2011:38-40).

Sebagai bangsa yang belum merdeka, rakyat disajikan citraan alternatif dari tafsir hibrid yang ternyata dapat diterima penonton kebanyakan. Meski citraan lewat film pada masa kolonial bersifat orientalis, film telah menjadi tontonan populer yang berkembang hingga masa kebangkitan nasional yang melahirkan banyak pemikiran tentang bagaimana film seharusnya dibuat dari kalangan cendekiawan. Dalam artikelnya, Ong (2006:135) dalam Dunn & Barker (2011:41) berargumen bahwa usaha untuk mengorientalisasi diri dapat dipahami sebagai sebuah taktik dari subjek terjajah untuk merepresentasikan diri dan mengambil klaim agensi dari proyek hegemonik Barat.

Lewat citraan di layar putih, imajinasi bangsa ini disusun oleh percampuran latar belakang etnis pembuatnya. Namun, pada akhirnya penonton mayoritas pribumilah yang memiliki otoritas dalam menentukan reputasi

film. *Terang Boelan*, *Dasima*, dan *Retjong Atjeh* merepresentasikan pola yang unik, yakni unsur tradisional dan primitif di satu sisi dan global di sisi lain. *Terang Boelan* adalah respons atas tawaran imajinasi Hollywood dan citraan lokal. *Dasima* merupakan turunan dari isu perempuan ‘terjajah’ dalam dunia yang merangkak modern, sedangkan *Retjong Atjeh* mencoba melawan represi kelas penguasa lewat kekuatan subaltern. Ketiga film ini, meski dalam penulisan sejarah film dianggap tidak merepresentasikan ‘nasionalisme’ justru secara simbolik telah mampu menawarkan alternatif representasi ‘keindonesiaan’ yang berdikari, lepas dari nilai-nilai kolonialisme. Indonesia yang belum merdeka tercitrakan (dan terimajinasikan) dalam nuansa yang hibrid dan galau. Film-film tersebut mungkin tidak betul-betul menggambarkan realitas sebagai subjek terjajah, namun merupakan representasi multietnik dalam pertemuan global dan lokal yang dipengaruhi modernisme Barat.

Film *Harimau Tjampa* adalah salah satu antitesis dari pernyataan para penulis sejarah film nasional yang dipelopori Usmar Ismail. Film ini sebenarnya belum beranjak dari resep film populer pada masa kolonial. Bahkan hingga *Lagi-Lagi Krisis* dan *Tamu Agung*, keduanya menunjukkan citraan masyarakat kebanyakan yang percaya pada takhayul dan omong besar, ciri masyarakat primitif di zaman modern. Film-film tersebut mereproduksi saja citraan khas film masa kolonial dengan representasi yang seolah-olah ‘lebih modern’. Nilai tambahanya, film-film ini mendapatkan pengakuan internasional.

Sulit sekali mencirikan identitas khas Indonesia karena negeri ini dibangun oleh latar belakang historis dan kultural yang kompleks. Bahkan para pembuat film yang

ingin filmnya dapat diterima hati penontonnya pun dilanda kegalauan. Representasi identitas film bukanlah fenomena yang tunggal. Meski Indonesia telah meraih kemerdekaannya dan pola film nasionalis segera dirumuskan, industri film telah melalui perjalanan panjang. Bahkan pada salah satu film Usmar Ismail pasca kemerdekaan, Ali Akbar menulis resensi bahwa film *Dosa Tak Berampun* (1951) “telah memasukkan pola realisme Italia yang *lyris*. Pola ini memberi bekas yang baik. Hal inilah sebetulnya yang menyebabkan film ini bisa disebut film Indonesia yang terbaik –untuk sementara—karena film ini mengemukakan kemungkinan-kemungkinan yang baru untuk Indonesia (Akbar, 1951:10 dalam Said, 1982:53).

Realisme Italia yang diungkap Akbar dalam film Indonesia sungguh merupakan bukti bahwa film adalah representasi “aku yang galau”. Mengapa demikian? Karena semenjak negeri ini dimasuki oleh kolonialisme Belanda, campur tangan Tionghoa, hingga saat sang pribumi mencoba membuat filmya sendiri, tidak hanya gaya, cerita, atau elemen visual dalam film yang menjadi dilema, pola dikotomis antara kepentingan meraup untung dan idealisme dalam film juga selalu muncul bahkan hingga kini setelah kemerdekaan diraih selama 70 tahun.

SIMPULAN

Film Indonesia sejak masa kolonial hingga awal kemerdekaan merupakan pertemuan multikultural, baik dalam proses maupun produknya. Citraan kebangsaan yang coba disorot lewat film sebenarnya menggambarkan pula kondisi sosial, kultural, dan politik pada masa-masa tersebut. Sebagai imajinasi yang berkembang lewat beragam

perspektif pembuatnya dan respon penontonnya, film dapat menjadi ‘pisau yang tajam’ dalam mengkritik dominasi, baik penguasa, negara, maupun diri sendiri. Sebagai negara dengan sejarah kolonialisme yang panjang, Indonesia membentuk kultur sinematiknya secara hibrid. Film telah melampaui sifatnya sebagai medium komunikasi, tetapi juga representasi yang begitu politis.

Film-film pada masa kolonial yang dibidang primitif dan hanya membuat penontonnya tertawa, justru telah memperlihatkan wajah pribumi yang unik dan bercampur baur, antara menjadi modern dan refleksi diri yang tradisional. Film-film yang muncul setelahnya, masih juga demikian, namun ditambah dengan tuntutan bumbu nasionalisme. Padahal, hingga kini, ‘terjemahan’ dari film nasionalis tidaklah berhasil dilakukan. Seperti Benedict Anderson yang pernah mengatakan bahwa penggunaan bahasa bersama (Indonesia)-lah yang menumbuhkan nasionalisme, bukan nasionalisme yang membentuk bahasa bersama. Dengan demikian, bukan film dengan ciri tunggal yang mempersatukan bangsa, tetapi keberagaman budaya di bawah ideologi dan situasi sosial politik yang berubahlah yang membentuk film nasional.

KEPUSTAKAAN

- Anderson, Benedict. 2008. *Imagined Communities, Komunitas-Komunitas Terbayang*. Yogyakarta: Insist Press & Pustaka Pelajar.
- Arief, Sarief. 2010. *Politik Film di Hindia Belanda*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Biran, Misbach Yusa. 2009. *Sejarah Film 1990-1950: Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu & Dewan Kesenian Jakarta.

- Cheng, Khoo Gaik & Thomas Barker (Ed). *Mau Dibawa ke Mana Sinema Kita? Beberapa Wacana Seputar Film Indonesia*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Foulcher, Keith dan Tony Day (Ed.). 2008. *Sastra Indonesia Modern: Kritik Postkolonial. Edisi Revisi*. Alih Bahasa Koesalah Soebagya Toer dan Monique Soesman. Edisi Pertama 2004. Jakarta: KITLV-Jakarta dan Yayasan Obor Indonesia.
- Hidayat, Rahayu. 1996. *Sinema, Apakah Itu?*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Irawanto, Budi. 2004. *Menguak Peta Perfilman Indonesia*. Jakarta: FFTV-IKJ.
- Kristanto, J.B. 2007. *Katalog Film Indonesia*. Jakarta: Nalar.
- Lombard, Denys. 2008. *Nusa Jawa: Silang Budaya Kajian Sejarah Terpadu Bagian I: Batas-Batas Pembaruan*. Jakarta : Gramedia Pustaka Utama.
- Lazuardi, Luna. “Studi Kolonialisme” Newsletter KUNCI No. 3, November 1999 dalam <http://www.kunci.or.id>.
- Nugroho, Garin & Dyna Herlina. 2013. *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*. Jakarta: FFTV-IKJ.
- Said, Edward. 2010. *Orientalisme: Menggugat Hegemoni Barat dan Mendudukkan Timur sebagai Subjek*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Said, Salim. 1991. *Pantulan Layar Putih*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Said, Salim 1982. *Profil Dunia Film Indonesia*. Jakarta: Grafitti Pers.
- Sarantakos, Sotirios. 2005. *Social Research*. Palgrave Macmillan.
- Susanto, Budi. 2008. *Membaca Postkolonialitas (di) Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius.
- Susanto, Budi (Ed). 2005. *Penghibur(an) Masa Lalu dan Budaya Hidup Masa Kini Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius.
- Susanto, Budi (Ed). 2010. *Indonesia di Mata (mata-i) Postkolonialitas*. Yogyakarta: Kanisius.
- . “Sinema Indonesia”. *Montage*, Edisi 23, Juni 2013.

